

# 绪 论

## 中国戏剧的历史与体裁

戏剧是人类文明的产物。人类文明具有形态各异的多样性，各民族在生活方式、情感表达与交流沟通方式乃至思维方式等方面，都程度不同地存在差别，因而，在不同文化圈、不同民族文明进程中发展出的戏剧活动，也就呈现着丰富多彩的特征。中国戏剧是从独特的中华文明基础上生发出来的独特的文化活动，有自己独特的历史发展轨迹，并且在无数戏剧艺术家长期的创作过程中，形成了独特的体裁和艺术规律。

### 一、国剧的晚出与早熟

如果以中国戏剧的发展历史与世界文明史上其他有影响的戏剧现象相比，可以得出两个似乎是截然相反的结论。

其一，我们可以说，中国戏剧是成熟得最晚的戏剧样式。古希腊戏剧产生于公元前 6 世纪后期，很快进入它的鼎盛时代，出现了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯等三大悲剧家和喜剧家亚里斯多芬。古印度的梵剧出现在公元前后，现知最早的戏剧

家首陀罗迦有剧本《小泥车》存世，在公元 4 至 5 世纪，印度梵剧进入它最辉煌的时代，出现了著名戏剧家迦梨陀娑等。中国虽然在先秦时期就有雏形的戏剧活动的记载，但是按现在学术界比较公认的看法，成熟的戏剧创作与演出，要迟至宋元年间才出现，已知最早的完整的剧本，是根据叶玉甫在伦敦一家古玩店找到的《永乐大典》残卷整理而成的。《永乐大典》收戏文 33 种，《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》等三个剧本就被收在这残存的最后一卷里。这三部最早的剧本经过钱南扬先生集几十年研究心得细加校注后，已经以《戏文三种》的书名出版。而据校注者钱南扬先生考证，其中的《张协状元》一剧，可以确认为宋代的作品。也就是说，按照可以确证的材料言，中国戏剧的成熟形态是在 12 世纪前后出现的，比起古希腊戏剧及古印度戏剧都要晚出许多个世纪。联想到中华文明的早熟，中国戏剧的晚出就更显得耐人寻味。中国戏剧晚出的原因是一个饶有趣味的研究课题，这一谜底的揭开，还有待时日。

其二，我们也可以说，中国戏剧是世界上迄今尚存的戏剧现象中成熟最早的样式之一。古希腊戏剧在历史上虽然盛极一时，而且至今对世界戏剧发展仍然保持着巨大影响，但是毕竟它已经随着古希腊城邦制的崩溃而消亡了；古印度梵剧传说在印度的喀拉拉邦仍然尚存于世，但即使这一说法得到证实，它也只是在印度的极小区域内存在，从总体上说，在公元 10 世纪左右，它就已经消亡了。也就是说，现在广泛存在于世界各地的多种多样的戏剧样式中，除了中国戏剧之外，我们还不能找到其他同样拥有广泛影响，在一个比较大的区域内能维持经常性的大规模演出的、早于它出现的戏剧样式。同样也找不到其他的戏剧样式，能像中国戏剧这样拥有悠久且不间断的历史，至今仍然保持了它在审美风格与表演手法上的完整性。甚至从表现内容上看，在南宋年间就已经在各地广泛上演的《琵琶记》（或名《忠孝蔡伯喈》）、

《负心王魁》等剧目，直到现在仍然是中国戏剧舞台上最受欢迎的经典；宋代宫廷中上演的一些杂剧剧目，经元、明两代几乎原封不动地一直演到清末，尤其是保留在宫廷演出的承应戏，以及以片断的或变化了的形式，保留在诸多地方剧种的传统剧目里。因而，就目前尚存的世界各国戏剧而言，也可以说诞生于12世纪以前的中国戏剧是最早出的一种。像今天人们熟知的演出区域较为广大的话剧，它形成目前这样的样式，至早也只能推到中世纪以后的文艺复兴时代，比起中国戏剧的诞生，也要晚几个世纪。

近些年，有关中国戏剧晚出原因的研究，一直得到各国学者的关注，然而，在社会急剧变动的时代背景下，中国戏剧何以能够经历如此漫长的年代，持续生存与发展，同样是一个极富挑战性的研究课题，而这个课题的研究，比起中国戏剧晚出原因的研究，也许具有更强的现实意义与理论价值。

无论是说中国戏剧晚出，还是说中国戏剧早出，这都是基于一个论断，即中国戏剧是在两宋年间出现并且很快就趋于成熟的。

当然，并不是所有研究中国戏剧的专家学者都同意这个论断。周贻白先生认为汉代的角抵戏《东海黄公》是中国戏剧形成一种独立艺术样式的开端；对隋唐历史文化有精深研究的任二北先生，则在《唐戏弄》一书中反复强调中国在唐代就已经有了大量戏剧创作与演出活动；新近从西域地区的文献中发现的《弥勒会见记》也被认为是较为完整的早期剧本。也有学者指出，中国戏剧现存的最早的剧本是西汉时代的《公莫舞》，它意味着

参见《齐如山回忆录》，中国戏剧出版社1998年1版第223-225页。  
周贻白：《中国戏剧发展史纲要》，上海古籍出版社1979年1版第14页。  
姚小鸥：《〈公莫舞〉与中国戏剧成因考论》，载《文艺研究》1998年第1期。

中国早在西汉年间就已经拥有了成熟的戏剧形态。这些观点虽然不像关于中国戏剧出现于两宋年间的论断那样得到学界多数人的认可，但是它们的存在，至少丰富了我们对中国戏剧诞生与成熟经过的认识。长期以来，戏剧界还有一些关于中国戏剧起源的观点，像认为先秦时期的优孟衣冠是最早的戏剧活动的记载，认为唐明皇是中国戏剧的开创者、唐代的梨园是最早的戏剧机构等，这些说法都曾经有一定的拥戴者，只是由于这些观点，或者把萌芽状态的戏剧活动混同于完整而成熟的戏剧演出，或者源于戏曲界千百年里口口相授的一些传说，并没有值得深入探讨的充足理由。

我们比较认同中国戏剧出于两宋年间这一观点，是因为两宋年间出现的包括《戏文三种》在内的南戏，不仅有确切可靠的文献可征，而且它与此后相继出现的元杂剧、明清传奇，直到现在仍然广泛流传在舞台上的地方戏剧表演之间，存在一条十分清晰的发展线索；同时，如果我们要想将中国戏剧的起源再向前推，那么，仅仅从中国历史上发掘出一些像《东海黄公》、《公莫舞》或者《踏摇娘》这样具备了某些戏剧成分的文献，还是不足以说明问题的，因为它们还只是一些孤立的历史个案，而且从这些文本之中我们还不能看到它们与宋元年间的戏剧创作之间足够多的联系，只有当我们从这些具有戏剧因素的早期文献与未来成熟的戏剧形式之间找到可靠的历史发展线索，建立起令人信服的逻辑发展关系，才能证明它们确实是中国戏剧的起源。

当然，我们在肯定中国戏剧是在两宋年间出现并成熟的同时，也必须指出，远在两宋以前，中国就已经有了丰富而又多种多样的雏形的戏剧活动。

宫廷中蓄养弄人，中西古代皆然。弄人们以嬉笑供君王取乐，一定程度上的表演能力可以说是他们得以谋生的基本功之一。先秦时代楚国“优孟衣冠”的故事，说明当时在楚国宫廷

里，已经有了表演水平很高的人才，在有据可查的历史中，他们可以算是最早的表演艺术方面的专业人员；同时，从宫廷到民间广泛存在的祭祀活动中，也不乏各种各样的表演活动，就像在屈原等早期南方诗人创作的“楚辞”中描述的祭祀活动所刻画的那样，在春秋战国时期，宫廷之外广泛存在的巫覡们，也需要具有的表演艺术方面的专业水平。两汉年间，中国古代的表演艺术得到了进一步发展，尤其是西域丰富异常的杂技表演形式大量传入中国，一时成为都市娱乐文化生活的重要组成部分；汉武帝年间除设立乐府广事收集民间歌谣俗曲，同时征调四方散乐，设为“漫衍鱼龙，角抵之戏”；而宫廷及民间歌舞继先秦以来，也有较多的发展变化，叙事性有所加强，因之出现了一定程度上的戏剧化倾向。

从先秦迄唐，从宫廷到民间，大量歌舞与戏弄表演人才的存在，为中国戏剧在宋代走向成熟打下了坚实的技术上的基础。唐代中央政府歌舞与戏弄表演的管理部门，其名称由“乐府”改为“教坊”，在某种意义上说，不仅仅是这个负责为宫廷提供艺术服务的官方最高机构名称的简单改变，同时也许还意味着对表演艺术人才的重视，超过了对音乐艺术人才的重视。这是中国表演艺术进入全盛时代的重要标志。而且更重要的是，大约从南北朝年间开始，民间出现了不少带有一定故事性的歌舞与戏弄表演，使中国的表演艺术向着更具有戏剧性的方向发展，无论是对于中国表演艺术的整体发展，还是对于中国戏剧的成型，这都是一个关键性的转折，为中国戏剧的出现做好了必要的历史准备。

而唐宋两代说书、讲史和传奇小说的出现以及繁荣发展，对于中国戏剧的出现具有同样重要的作用。说书、讲史与传奇小说都具有很强的娱乐性和民间性，正是因为对娱乐性和民间性的重视，使得说书、讲史的艺人们以及传奇小说作者，都特别注意通过作品的题材和结构，挖掘和强化历史与现实故事中的戏剧性，

因此，其中许多故事，后来演化成中国戏剧最受欢迎的那些保留剧目。说书、讲史和传奇小说的出现与繁荣，不仅为中国戏剧提供了大量现成的题材，并且为它培育了一个足以支撑它成长的相当可观的娱乐文化市场。

但是作为一种独特而成熟的艺术样式的成型的国剧<sup>①</sup>的出现，还要等到两宋年间。只有到了两宋年间，尤其是在南宋时期，所谓“杂剧”、“院本”等真正戏剧化的表演艺术活动才在从宫廷到民间的广阔区域中普遍出现，并且在人们的娱乐文化生活中，获得越来越高的地位。从两宋年间开始，中国戏剧走上了一条具有自己独特风格的发展道路。周密《武林旧事》记载了“官本杂剧”280部，周贻白指出，从其中相当一部分杂剧的曲名看，它们“都显示出具有一定的故事情节，并非随意命名”，而从其中一部分缀有大曲名称的剧目看，“在南宋时期，这些缀有曲名的杂剧，可能是根据故事情节扮演人物，而以这种曲调作代言体的唱出，但亦有可能系以歌舞来表现故事中人物动作，而由乐部把这个故事的情节用大曲唱出来配合舞蹈’，<sup>②</sup>。如同周贻白所说的那样，现在我们还没有足够的证据，能够说明宋代大量的官本杂剧究竟是以何种形式演出的，但是它即使完全不同于成熟的国剧，至少也已经拥有了国剧的某些重要因子。

而国剧之所以能够拥有它的特殊样式，还有待于一个特殊的机缘，那就是唐宋两代从西域传入的变文，以及由之演变而成的诸宫调。变文用夹叙夹唱的方式叙述佛本生故事，叙述作为佛教文学之一部分而在民间流传极广的目连救母故事，成为中国有史

<sup>①</sup> 用“国剧”来指称具有独特形态的中国戏剧，最早出于20年代余上沅等人发起的“国剧运动”和齐如山的著作。就像中国传统的绘画被称为“国画”，中国音乐被称为“国乐”一样，并无褒贬之意，且指意明晰。后来“国剧”这个词被借用，于是就有京剧还是昆曲才有资格称为“国剧”的争论。本书希望正本清源，恢复它的本意；同时，也借此厘清有关中国戏剧称谓的种种谬用。详见本书后记。

<sup>②</sup> 周贻白：《中国戏剧发展史纲要》，第113—114页。

以来最大规模的长篇叙事文学形式，而诸宫调更用同一宫调的套曲，加上具有某种程度上的音乐性的念白，来演唱这样的故事，这时，演唱者往往不仅仅以一个外在的旁观者的身份叙述这一故事，还经常以故事中某个主要人物的身份，以第一人称或第二人称来加强叙述中的现场感，这就使得诸宫调也具有了初步的代言体的意味。

当然，每个时代都会有许多艺术类型，众多艺术类型同时并存，并不能保证它们就一定会相互融合而孕育出新的艺术类型。然而在宋代的都市，情况却对新的艺术样式的出现非常有利。在宋代各都市，普遍建造有“勾栏瓦舍”，在勾栏瓦舍这种综合性、商业性的娱乐场所，多种多样的艺术和娱乐样式都在同一个地方上演，所以，它们之间很容易地互相融会而组合出新的艺术样式，同时，由许多门类各有专长的表演艺术人才共同组成的综合性演出团体才有可能出现。由此，我们就看到，从变文中衍变过来因而较偏重于佛教题材的诸宫调这种特殊的唱白结合并且已经具有一定程度上的代言体成分的表演形式，被改而用以表现说书、讲史和传奇小说里那些更具有民族化意味的历史与现实题材。由擅长于表演的多个艺人，分别扮演不同的角色联合演出，用代言体的方式搬上舞台时，具有独特内涵的国剧也就诞生了；尤其是有了由多门类艺人组成的剧团，这样的演出就更有现实的可能性。

由此，中国才出现了现在我们能够以“国剧”这个称呼命名，并且可以用这一特殊称谓，将它与其他艺术样式，包括与其他民族的戏剧样式清晰地区别开来的一门新颖独特的艺术。正是因为有了从两宋年间出现，并且一直延续发展到今天的这种完整的艺术样式，我们才有可能立足于它与其他民族不同的戏剧样式——比如话剧、歌剧、舞剧等等——之间确实存在的明显区别，研究与探讨国剧特有的表现手法，进而揭示它独特的艺术规律。

## 二、几度变迁

宋代，尤其是南宋时期，在南方，可能还有北方，戏剧演出已经成为从城市到乡村经常可见的娱乐活动，以当时的都城杭州为中心，波及到广泛的区域，尤其是像温州这样一些商贾云集之所。当时戏剧这种样式被称为“南戏”，也被称为“戏文”，或者因为它草创并首先盛行于温州一带，故亦被称为“永嘉杂剧”、“温州杂剧”。明代的徐渭认为：

南戏始于宋光宗朝永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。故刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”之句。或云宣、和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰永嘉杂剧，又名“鹧伶声嗽”。其曲则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调 故士夫罕有留意者。

徐渭的记载离宋代已经数百年，而且我们也无从知道他的上述记载是否有可靠的依据，仅仅通过他的这段话，来研究宋代戏剧演出情况，是很不够的。所幸，今人在《永乐大典》的残本中，找到了可以基本确证为宋末时代的作品，令人信服地证明了宋代南戏已经拥有包括徐渭所说的《赵贞女》、《王魁》在内的不少剧目，足够维持一个具有一定规模的戏剧演出市场。从宋代南戏的演出剧目上看，它已经包括了诸如婚姻爱情、公案、历史、宫廷等非常广泛的题材；而且从《戏文三种》中所载《张协状元》剧本看，它已经具备了音乐方面的规范，并非如徐渭所说的“宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调”这样粗砺不堪的草草之作。

（明）徐渭：《南词叙录》。已经有许多论者指出 徐渭这段话中引用的两句诗并不是刘后村写的，而出自陆游的手笔

宋入元，北曲风行，中国戏剧进入了杂剧时代。元代盛行的杂剧，继承了宋代戏文的主要内容，但在音乐上更为规整，非常独特地以四个北曲套子，或者再加上一个楔子作为一本。这种体制在整个元杂剧中只有一些很小的变化，使元杂剧基本上形成了相对稳定的格局。

元代虽然离中国戏剧诞生的时代并不久远，却很快进入了国剧第一个巅峰时期，出现了以关汉卿为代表的一大批杰出的杂剧作家。他们创作出了像《窦娥冤》、《西厢记》、《汉宫怨》等一大批经典剧作，同时还出现了许多优秀的戏剧演员。元杂剧虽然以北曲为主要音乐形式，但著名作家的分布地区并不局限于北方，实际上像南方的杭州等城市，也是诸多杂剧作家和演员的生活与创作地；至元代中后期，杂剧创作中心更是转移到了南方。因此，元杂剧的影响波及全国，它在全国性的传播过程中，不仅仅为熟悉北曲的北方宫廷的皇胄贵族及一般民众所喜欢，也逐渐赢得了南方广大地区士农工商的爱好。

元代除了杂剧以外，南戏并没有完全失去它的位置。元代的南戏很少流传至今，但是元代末年（1355年前后）浙江瑞安人高明旅居四明（现宁波）时创作的《琵琶记》，却分明继承了宋代戏文的体制，并且在元代结束之后，很快就成为一代新的戏剧样式的范本。明代传奇从高明的这部《琵琶记》开始，承继了元杂剧的基本戏剧要素，同时又摆脱了元杂剧过于受音乐宫调套曲拘束的结构，不再恪守元杂剧每本四折，一人主唱的形制，而且吸收了南方广大地区的地域音乐素材，形成了更自由同时也更具表现力的新的戏剧形式。

元末明初，除了《琵琶记》以外，《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》都是流传甚广的南戏，明代的戏文创作也余波未平。前述那些流传至今的宋元戏剧作品都是对明清两代传奇创作深具影响的具有开创意义的杰作，同时它们也直接影响了

有明一代的戏文创作。但这些剧目的广泛影响，最直接地表现为传奇的兴盛，使得传奇最终得以取代杂剧，在明代戏剧创作和演出中占据了主导地位。在明代甚至一直到晚清年间，杂剧和传奇虽然都并行不悖地存在，尤其是杂剧作为文学创作，一直绵延不绝，但是在舞台上经常演出的，已经是由戏文发展而来的传奇。

从杂剧到传奇，国剧出现了多方面的变化，其中最引人注目的，无疑是音乐形式上的变化。从音乐上看，由于以《琵琶记》和“荆刘拜杀”为代表的南戏作品都是基于南曲的剧作，它们不像元杂剧那样严格按照北曲宫调填词，因而给了戏剧演出者们以更随意地运用各地民间音乐素材的空间。明代众多具有明显地域特色的声腔雀起，由此奠定了中国戏剧的多元格局。余姚、海盐、弋阳、昆山等地风格各异的地方声腔纷纷兴起，相继更替。按照《南词叙录》的说法：

今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽广用之；称余姚腔者出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上。

不管徐渭的这一说法是否真实可信，他对昆山腔特殊的偏好，确实代表了一代文人的审美趣味，相对于其他几种相继流传的声腔而言，昆曲很快就确立了它在中国戏剧史上的重要地位，成为明清两代戏剧的主导声腔。这种起源自江苏昆山一带的声腔，在南曲的基础上，又融入了一些北曲的曲调，更为丰富，经过数位有音乐天才的文人的精雕细琢之后，形成了一个崭新的曲牌联套戏曲音乐体系，赢得了最高的声誉。在此后的数百年里，虽然多种

（明）徐渭：《南词叙录》。

多样的声腔流传在大江南北，它们都以其不同的、地方性很强的音乐旋律而受到当地民众的欢迎，但惟有昆曲获得了极高的文化地位，成为元杂剧之后最受文人们称道的新的戏剧样式。当时的著名剧作家梁辰鱼创作的昆曲新作《浣纱记》，虽然从剧目的艺术角度上看，未必可以称作一代昆曲的压卷之作，但是，它作为第一个用昆山腔写作的剧本，却是昆曲得以享盛名的重要的事件。明代“后七子”领袖、大文人王世贞有诗称“吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”，可见梁辰鱼的作品影响之一斑。

昆曲的流行对于国剧的发展是一个很重要的契机。元杂剧作为一种文学样式获得了文人们的承认，但却是在它已然基本消亡之后；幸有昆曲由于它在音乐上的典雅清丽，使得中国戏剧有可能接续作为一种获得主流文学界认可的文学艺术样式，继续它在正统文化艺术领域中的存在。此后文人们创作的诸多传奇作品，多数都力求符合昆曲的音乐特性，使中国戏剧迅速进入了一个新阶段。明清两代，汤显祖以《牡丹亭》为代表的“临川四梦”，李玉的《一捧雪》、《清忠谱》等多种剧作，李渔的“笠翁十种曲”，孔尚任的《桃花扇》和洪昇的《长生殿》，都是在中国文学艺术史上光芒四射的作品。

在昆曲被文人们接受，并且成为一代主流戏剧样式的同时，除昆山腔以外的其他多种地方声腔，则在继续发展的过程中遭遇着不同的命运，处于持续不定的流变兴衰中。并不是所有的文人们都在创作昆曲剧目，像弋阳腔等颇有影响的声腔，也受到部分剧作家的关注。各种声腔都逐渐形成了它们各具特色的剧目系统，当然，这众多声腔的剧目，除了相当部分是从元杂剧改编而来的以外，也有不少是将昆曲剧本加以通俗化而来的，但是由于各不同声腔在音乐形式上有相当大的区别，原有的昆曲剧本要能够搬

转引自（清）焦循：《静居志诗话》。

上不同声腔的演出舞台，就需要做一些或大或小的改动，使之更符合这些声腔的音乐风格和舞台表现要求。这样的改动，有些是借助于文人完成的，而更多的则是由艺人们自己完成的。明清以来中国戏剧庞大而又芜杂的剧目系统，就是这样形成的，它的创作者难以计数，能够在戏剧史上留下名字的剧作家，远远不如只留下了作品甚至只留下了修改作品的某些痕迹的剧作家以及艺人多。

一代昆曲备受文人推崇，但是戏剧的欣赏者远不止于文人，而文人的艺术趣味，也未必总是能够代表时代的审美趣味。文人们固然可以从文学的、音乐的角度欣赏昆曲，将昆曲视为一种精致典雅的艺术样式；但是在广大的戏剧演出市场上，这种过于精致典雅的艺术样式，却注定不可能为最大多数的一般民众欣赏，因之也就很难受到普遍的欢迎。反倒是各种地方性的声腔，借助于在地方化的过程中同时也平民化了的剧目，赢得了越来越多观众的喜爱，渐渐成为中国戏剧整体中发展势头更为强劲的部分。传奇在戏剧文学领域的霸主地位虽然并没有被新的其他戏剧文学样式替代，但是它以往那种独据一方的威权却已经风光不再，毕竟已经有许多非传奇的剧本在流传，并且得以存世，除了传奇以外，毕竟我们还能在《缀白裘》中，读到诸多也非常卓越的舞台剧本。

清代中叶，各种地方性声腔纷纷崛起，甚至就在文人相对集中的都城北京，这些地方性声腔的影响力，也已经渐渐能与昆曲相匹敌，直至最终超过昆曲。18世纪各地相当多的戏班子纷纷来到北京，它们都能在北京找到它们的观众。其中就有从安徽来到北京的多个徽戏班子，这些徽戏艺人吸收了汉剧的一些艺术特点，形成了一种全新的声腔，就是当时人们所称的“皮黄”，发展到晚近数十年时，它又被通称为“京剧”（当然也包括其中一段时间北京改称为“北平”，“京剧”也自然改称“平剧”）。

京剧的诞生是一个与昆曲诞生几乎同样意义深远的事件，当然，与昆曲一样，它的影响要等到诞生之后很长时间才达到高峰。虽然京剧诞生已经有两百年左右，但是它真正获得全国影响，还是近一个世纪的事情。19世纪中叶，尤其是19世纪末以后，京剧的影响从北京开始蔓延到全国，京剧名角在许多地方受到欢迎，京剧戏班的演出足迹遍布全国各个角落，使京剧成为清中叶以来最具代表性的、全国性的戏剧样式。在京剧发展并且崛起的过程中，起着决定性作用的并不是那些深谙音乐的剧作家，而是一批著名的表演艺术家，所以，在某种意义上说，京剧使得中国戏剧进入了一个新阶段，一个表演艺术的重要性在构成戏剧的各种艺术门类中得以凸显的阶段。而这样一个艺术背景，对于中国戏剧形成它比较完整的表演体系，其意义自不待言。

当然，18世纪以来中国戏剧除昆曲之外的艺术成就，远远不止于京剧的诞生与成熟，实际上在全国多数地区，都出现了在本地区极受欢迎的区域性剧种，使中国戏剧进入了它最丰富多彩的时期。在这个多声腔、多剧种时代，除了昆曲仍然因其音乐与文学上的成就，拥有戏剧领域审美风范的地位以外，以皮黄为主要声腔基础的京剧，以及各地的高腔、乱弹、滩簧都出现了一些重要的剧目、卓越的剧作家和优秀的戏剧杰作，呈现出足以与元杂剧和明清传奇相提并论的一个重要戏剧时代。

简言之，中国戏剧发展至今，经历了多次重要的变迁。由于这一变迁涉及到中国广大的区域，并且是在风俗习惯与语言各异的广大区域中完成的，在声腔与剧种的流变导致各种地方性戏剧剧种出现时，各地民间长期保存、流传与变化着的地域性的文化艺术因子，多多少少总是会渗透到国剧里面来；当然，由于戏剧具有非常强的流动性，各种声腔以及剧种之间的互相影响，也是不言而喻的，不仅那些全国性的声腔毫无疑问会给地方性的声腔以极大影响，而且许多地方性的声腔，也在音乐、剧目、表演身

段等戏剧的所有重要方面，不同程度地给那些全国性的大声腔以影响，将它们的一些艺术特长回馈给这些大剧种。因此，戏剧流变过程首先使得中国戏剧的形式显得大大丰富了，同时，也正因为有了这种大规模大范围的交流，使得中国戏剧的不同声腔仍然能够保持比较统一的体裁。这就决定了中国戏剧虽有漫长的发展历史与丰富的内涵，却仍然有可能拥有一个独立而完整的艺术体系，拥有相同的体裁结构。而自从 19 世纪末 20 世纪初欧洲戏剧样式开始进入中国以来，通过不同戏剧样式的映照，中国戏剧经历数百年发展沉积而来的体裁结构上的特点，更清晰地展现在世人面前。

### 三、丰富的体裁

从总体上说，中国戏剧自南宋年间定型以来，就是一种由演员用程式化的虚拟手法，结合音乐性的歌唱与语言，舞蹈化的动作和打斗，在舞台上装扮表演的艺术。无论是全国性的还是地方性的剧种，无不具有这样一些共同的重要艺术特征。因此，当我们讨论中国戏剧的多种体裁时，实际上就是在这样一些共同的艺术特征的前提下讨论的，中国戏剧虽有不同体裁，这些体裁上的区别，并没有也不可能影响到中国戏剧艺术特征与风格上的统一性。

中国戏剧体裁的丰富性，主要表现在剧本和音乐两个方面。由于剧本结构与音乐结构在国剧中都占据着重要地位，而且在很多场合，尤其是在元杂剧中，它们之间的关系是非常密切的，所以剧本体裁和音乐体裁并不完全是各不相干的两个问题。从剧本的角度上看，中国戏剧大致有以场为单位和以折为单位这样两种基本的结构方式。比如说宋元南戏（戏文）、明清传奇和各种地方戏基本上都是以场为单位的，一场一景，景的变化经常通过场

的变化得以表现；而元杂剧则以本为一个结构单位，每本包含四折和一个楔子，每折当然也可以理解为一个场次，但折的独立性与音乐的关系更为密切一些。从音乐角度上看，中国戏剧大致有曲牌体与板腔体两种主要结构方式。杂剧和传奇都是曲牌体的，而在清代中叶之后出现的各种地方性剧种，则主要是以特定的板腔体加以变化构成的。而由于一些多声腔剧种的出现与发展，曲牌体与板腔体也开始被糅合到同一个剧种中，甚至经常出现在同一个剧目中。但是从留传至今的传统剧目看，曲牌联套体与板腔变化体作为中国戏剧最常见的两种音乐体裁，由于它们对剧本唱词格律的要求截然不同，它们之间的界限始终是非常明确的。

中国戏剧是一座浩瀚无边的艺术宝库，要想巨细无遗地数落这座宝库中的所有珍品，几乎是不可能的；而且，那也不是这部以探讨戏剧艺术主要特征，探求它得以发生、发展乃至于式微的艺术规律的著作所应该和可能承担的任务。因此，我们只有通过对中国戏剧发展史上最著名的那些作品与艺术家的研究阐释，来最大限度地揭示中国戏剧的奥秘，揭示它何以能够在近千年的漫长历史进程中，给予难以计数的中国民众以精神上的慰藉和享受，成为中国人日常精神生活与情感生活中不可或缺的组成部分，成为中国历史的重要组成部分。我们要探讨的是戏剧何以成为戏剧，中国戏剧何以成为中国的戏剧，以及中国戏剧何以成为这样的戏剧。回答这些问题的方法有很多种，而揭示中国戏剧的艺术规律与特征，当然是其中最重要也最有效的一种。

中国传统的戏剧研究著作，主要集中在音韵学的研究、对戏剧作品的文学品评以及历史掌故的零星记载这些方面，从王国维以来，中国戏剧研究才进入了一个新阶段。近百年来，中国的学术界与戏剧界方始把中国戏剧研究视为一门独立的学科，开展了多方面的研究，取得了卓著成果。但是，从整体上看，其中戏剧史与戏剧理论这两翼的研究，却很不平衡。简言之，以王国维

《宋元戏剧史》开端，继而有吴梅的《中国戏曲概论》，青木正儿的《中国近世戏曲史》，周贻白的《中国戏剧史》，张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》等重要著作，以及大量戏剧史研究方面的专门著作与论文，渐次使中国戏剧史的研究达到了非常高的水平。由此反观中国戏剧理论领域，情况却并不乐观。齐如山的《中国剧之组织》和《国剧概论》，张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通论》等书固然是戏剧理论领域筚路蓝缕的开山之作，但从中国戏剧的理论体系建构的角度上看，且不说对中国戏剧的艺术规律进行深入探讨的著作还少得与中国漫长的戏剧史，与戏剧在中国文学艺术领域的贡献很不相称，哪怕是如齐如山和张庚等大家的一些著作，其中也还存在很不完备之处。

因为把中国戏剧作为一门独立学科的研究，是受西方学术思潮引入的启发而开始的，所以这门学科建立之初，就难免受到西方戏剧理论的影响。如果说中国戏剧史研究所取得的巨大成果，是学者们面对中国戏剧发展历史这个已然存在的对象，把西方现有的艺术史观作为一种工具加以运用而获得的，那么，显然，当人们建构中国戏剧理论体系时，也很难脱离西方戏剧理论这个背景，而且，西方戏剧理论作为西方学者们对西方戏剧史做了长期深入研究之后得出的结论，很容易被全盘搬到我们自己的理论领域。当我们看到在中国戏剧理论研究领域，大量充斥着从西方文化与戏剧理论中机械套用过来的概念、范畴与定义，就不难理解中国戏剧理论尚嫌稚嫩的根本原因。这就是说，西方学术思潮确实可以作为我们理解与重构历史的方法，但是它不能代替我们对中国对象的具体研究；深受西方学术思潮影响的中国戏剧史研究领域，多多少少也存在机械套用西方戏剧史的现有体制，未能完全从中国戏剧发展内在规律本身寻找与把握历史线索的问题，但是这样的方法论问题，并不妨碍人们对大量的历史文献的发掘与梳理，也不甚妨碍这一领域研究的深入。然而，在戏剧理论乃

至其他理论领域，情况却显得更为复杂。

从事中国戏剧研究，当然应该立足于中国戏剧所赖以滋长的民族文化土壤。但是如上所述，理论界已经习惯于用从西方引进的现成的概念与术语来规范与描述中国戏剧，习惯于把西方戏剧的定义强加给在美学形态上非常独特的中国戏剧，削足适履，这种现象至今依然，尚未有明显的改观。诚然，西学东渐，在根本上改变了中国学术的旧面貌，使中国学术界得以大量接触欧美国家积累了两千年的学术成果，大量或新或旧的思想一拥而入，开拓了人们的眼界，启发了民众的智慧。可惜就像任何事情都有得有失一样，西方思想的引入也是如此。西方学术带来了科学的研究态度与方法，而人们的思想在如饥似渴地吸吮这些新事物的同时，难免也囫圇吞枣地接受了西方学术界的许多研究结论，忘记了那些结论是西方人对西方社会的文化现象作了两千年研究的结果。在不可避免地接受西方学术影响时，人们本该更注重致使西方戏剧理论家们从西方戏剧的历史与现实中抽象出那些基本规律的方法，在这样的方法指引下探究中国戏剧历史与现实。可惜，西方学术史与戏剧研究史上那些有影响的思想观点，却很容易直接被当作建构中国艺术理论和戏剧理论体系的基础，甚至被当作现成的结论，这种学术意义上的“买椟还珠”现象，可能正是导致中国戏剧史与戏剧理论研究的不平衡现象的深层原因。某些政治上的原因则从一些现实途径加剧了这一现象。尤其是近几十年来，思想文化方面的探索与研究遭到来自意识形态领域的空前的压抑和威胁，从前苏联传过来的带有明显的独断论色彩的观点被定为一尊，不容许任何的怀疑与背离。这样，实际上也就等于是鼓励甚至是强迫人们放弃思考的权利与探索的欲望，只满足于懒惰地接受钦定的现成结论，这就使得学术发展显得步履维艰。

以西方戏剧理论为基础构建的中国戏剧理论体系，当然无法很充分地揭示中国戏剧的艺术规律，更不能揭示中国戏剧有别于